

"QUILCA" Y "ARTE RUPESTRE", DISQUISICIONES EN EL CONTEXTO DEL ARTE, LA ARQUEOLOGÍA Y LA CIENCIA PERUANA

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
goritumi@gmail.com

RESUMEN

Basado en una revisión histórica de la terminología que describe el llamado "arte rupestre", el presente ensayo examina y cuestiona la utilidad de este término frente a la categoría indígena de "quilca", cuya validez epistemológica es ponderada para la descripción y el estudio de las manifestaciones gráficas en roca o tierra, como son los pictogramas, petroglifos, geoglifos, o arte mobiliario con tradición rupestre. Se concluye que la categoría compuesta de "arte rupestre" constituye un limitante ontológico para la comprensión del fenómeno gráfico asociado a roca en los Andes.

PALABRAS CLAVE: arte rupestre, quilca, arqueología, petroglifos.

ABSTRACT

Based on a historical review of the terminology that describes the so-called "rock art", this essay examines and questions the usefulness of this term against the indigenous category of "quilca", whose epistemological validity is weighted for the description and study of The graphic manifestations in rock or earth, such as pictograms, petroglyphs, geoglyphs, or furniture art with rock tradition. It is concluded that the category composed of "rock art" constitutes an ontological limitation for the compression of the graphic phenomenon associated with rock in the Andes.

KEYWORDS: rock art, quilca, archeology, petroglyphs.

Existe una enorme falencia en el Perú, tanto intelectual como metodológica, para la comprensión de la manifestación gráfica conocida coloquialmente como “arte rupestre”. Esto se debe probablemente a muchos factores, pero principalmente a la falta de un acercamiento teórico crítico al objeto; considerando especialmente las implicancias ontológicas de su definición categórica, la extensión de su concepción misma como artefacto y la aptitud de este para ser integrado dentro de disciplinas humanistas o científicas al mismo rango que otros materiales o categorías fenomenológicas¹. Para poder abordar este problema es necesario establecer una distinción objetiva entre el objeto, la terminología que lo designa y la correspondencia de la misma dentro de la concepción ideológica que le da significado; y la sociedad que se sirve de ella para sus propios fines a través del tiempo.

“Arte rupestre”² es un concepto reciente utilizado para identificar a las manifestaciones gráficas o marcas antrópicas sobre roca. Este término ha derivado progresivamente a partir de varias definiciones que se han ido alternando en Europa desde fines del siglo XIX para ubicar el mismo fenómeno, como los de “arte parietal” o “arte paleolítico”, que tienen claras connotaciones descriptivas relacionadas al soporte de la gráfica, ya sea sobre paredes de roca, en cuevas o cavernas, o por su asociación a las tempranas industrias líticas respectivamente (Álvarez 2006, Brézillon 1972, Comas 1971, Ucko y Rosendfeld 1967). En el Perú, la locución “arte rupestre” fue, salvo mejor información, introducida por Javier Pulgar Vidal en la década del cuarenta para referir los sitios con pictogramas en Huánuco (Pulgar 1946:12), siendo esta una nominación pionera porque el uso extendido de estos vocablos, especialmente el adjetivo “rupestre”, recién se haría extensivo en la década del sesenta con los trabajos de Cardich en Lauricocha (1964), Neyra en Sumbay (1968), y Muelle en Toquepala (1969), quienes asociarían las marcas culturales sobre roca, en este caso pictogramas, al contexto lítico de la evidencia arqueológica, retrotrayendo la experiencia europea de manera explícita³.

Hasta la década del sesenta en el Perú, el término “rupestre” incluía claramente a los “petroglifos” y a las “pinturas”, categorías que se venían usando también con anterioridad al concepto “rupestre”. La expresión “pintura” fue sin duda la más antigua y dada su referencia descriptiva inmediata se usó desde la colonia sin restricciones; incluso hasta el siglo XIX hubo quienes usaron conceptos como “los pintados” para incluir grabados y escultura en roca en los Andes (Nadaillac 2010). Por su parte, el término “petroglifo” apareció recién a inicios del siglo XX, como constata en los reportes de José A. Mendoza del Solar en 1918 (2010) y Horacio H. Urteaga en 1924 (2010), introduciéndose como una categoría descriptiva nueva frente a la larga tradición de expresiones como “inscripciones”, “gra-

1. Para nuestros fines, cualquier “fenómeno” o “categoría fenomenológica” es aquella que puede ser aprehendida mediante los sentidos humanos, como cualquier objeto de la naturaleza, artefacto u objeto cultural, por ejemplo una “obra de arte” (Bednarik 2009).

2. Según el Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana (Corominas 1987), “Rupestre” quiere decir “que se encuentra en las rocas y cavernas (dicho de las pinturas prehistóricas, etc.)”, S. XX. Tom. Del lat. rupestris íd., deriv. de rupe “roca”, “ribazo”.

3. Aunque Cardich y Neyra van a tomar ejemplos europeos para tratar de explicar los pictogramas, será Muelle el que enfatice notablemente la dependencia interpretativa con los ejemplos europeos influenciando así grandemente estos estudios. Sobre Toquepala, Muelle dice: “*Todos los rasgos, en general, configuran los patrones del Paleolítico Superior. Temas y tratamiento sorprenden por su parecido con el arte europeo. El punteado y esas misteriosas líneas paralelas en una de las pinturas de Toquepala (grupo B) recuerdan los “blasones” y puntuaciones de Lascaux. Pero es el arte levantino español más bien que el franco-cantábrico el que se evoca inevitablemente. Falta la grandiosidad, tamaño y nobleza descriptiva de la escuela auriñaco-perigordienne. (...) Muestra un esquematismo naturalista como el estilo de Levante; aun el dinamismo de las escenas y el alargado torso de los personajes trae a la memoria el arte iberoafricano*” (Muelle 1969: 195).

bados”, “letras”, “jeroglíficos”, entre otros, que provenían de las primeras descripciones coloniales hechas a las marcas sobre roca en los Andes, que habían seguido obvias referencias europeas.

En la misma década del setenta fue Eloy Linares Málaga el encargado de expandir y definir la nomenclatura normativa para las marcas sobre roca o “arte rupestre”, que ya incluía “pinturas” y “petroglifos” como categorías de artefactos, estableciendo así la primera tipología rigurosa del material que se conoce. Los tipos comprendidos por el doctor Linares son “pinturas”, “petroglifos”, “geoglifos” y “arte mobiliario de tradición rupestre” (Linares 1973) (Fig. 1). De las cuatro categorías incluidas, las dos últimas fueron adiciones terminológicas muy posteriores. El término “geoglifo” fue introducido recién en 1966 por Grete Motsny y Hans Niemeyer durante el Primer Simposium Internacional de Arte Rupestre de Mar del Plata (Linares 1973, 1999), no obstante el fenómeno ya había sido identificado y nominado como “avenidas” y “trazos ceremoniales” por Toribio Mejía Xesspe en 1927, a partir de su descubrimiento en Nasca (Mejía 2012). Por su parte, “arte mobiliario de tradición rupestre” es una propuesta inédita del Dr. Eloy Linares, hecha sobre el estudio y definición del material mueble pintado en roca o cerámica que se había reportado en la zona sur del Perú y norte de Chile; material que fue llamado “cantos pintados” por Uhle (en Linares 1973: 247), o “tejas” pintadas, por Escobel (2010 [1940]), entre otros. El término “arte mobiliario con tradición rupestre” fue aprobado en el Cuarto Simposio Internacional de Arte Rupestre Americano de Río de Janeiro en 1973, quedando la nominación formalmente definida (Linares 1973, 1988, 1999).

Aunque en la actualidad se puede estimar normativo el hecho que se consideren cuatro tipos dentro del llamado “arte rupestre”, esta expresión no identifica directamente un material específico, sino un rasgo cultural en un soporte de roca, y cada “tipo” determinado es en realidad un artefacto cultural independiente con sus propias características intrínsecas. La identificación del fenómeno “rupestre”, como tal, se ha extendido arbitrariamente sin considerar la naturaleza del artefacto; de aquí que cualquier forma de expresión gráfica sobre roca u otro soporte puede entenderse como “arte rupestre”, y esta perspectiva de ambigüedad resta proyección científica a la aplicación técnica del término. “Arte rupestre”, tal como se comprende hoy, constituye una relación de objetos sin ninguna conexión material explícita salvo la de conllevar una forma gráfica en su continente.

No obstante lo descrito, la Federación Internacional de Organizaciones en Arte Rupestre (IFRAO), fundada en 1988 en Darwin, Australia, ha uniformizado la terminología que identifica las variantes tipológicas incluidas en el “arte rupestre”, redefiniendo el concepto⁴ y considerando dos procesos de producción: el aditivo (pictogramas⁵) y el reductivo (petroglifos) (Bednarik et al. 2010), dejando de lado a los geoglifos y al arte mobiliario de tradición rupestre, que serían esencialmente dos artefactos independientes. Aunque el objetivo de IFRAO es establecer una nominación universal estándar para fines de comprensión científica, esta tipología es soslayada cuando se considera que, dentro de una comprensión jerarquizada, términos como “pictograma” o “petroglifo” se subordinan al concepto de “arte” (sujeto en “arte rupestre”), que es la manera relativizada de estimar este fenómeno gráfico en

4. El Glosario de IFRAO define “Arte rupestre” como: “marcas antrópicas no utilitarias en la superficie de las rocas...” (Bednarik et al. 2010: 213)

5. El Glosario de IFRAO define “Pictograma” como: “un motivo de arte rupestre que implica un proceso aditivo en su producción, tal como la aplicación de pintura, pigmentos secos, cera de abeja” (Bednarik et al. 2010: 226). A partir de esto, se entiende que el término “pintura”, debido a su especificidad técnica, no puede identificar un proceso de producción complejo, que incluye variaciones en la aplicación del pigmento, como la aplicación directa en seco, o el uso de mezclas líquidas, entre otros. Por lo tanto se puede inferir que el término “pictograma” es una categoría más apropiada para una definición artefactual del arte rupestre a partir de su proceso productivo.

la tradición europea; tradición que no se vincula con una aproximación científica válida para cualquier variante del objeto de estudio que estamos revisando.

Al menos desde el periodo clásico griego, el concepto de “arte” en Europa ha estado relacionado a criterios como destreza, habilidad y manufactura⁶, los que, dentro de las tendencias conceptuales de su tiempo, han incluido ciertas categorías de productos culturales como la arquitectura, la pintura, la escultura, o la música, entre otros. Y aunque el concepto mismo de “arte” sea cambiante y excluyente (Tatarkiewicz 2008), la percepción hacia cualquier objeto cultural que conlleve una expresión gráfica y que por esta razón sea considerada “arte”, debe todavía incluir determinados criterios de identificación como los de manufactura o destreza y extensivamente cualquier otro que sea normado, más allá de los estándares tradicionales, por los condicionamientos culturales que le son contemporáneos. En este sentido, cuando se descubren y estudian las primeras evidencias “rupestres” europeas en el siglo XIX, el término “arte”, que precedió los adjetivos “parietal”, “paleolítico” o “rupestre”, se aplicó básicamente para destacar una cualidad de plasticidad gráfica y no como una consideración del fenómeno equivalente a los productos culturales de su tiempo. A partir de esto es posible estimar que, aunque parezca contradictorio, la expresión “arte rupestre” constituye una categoría compuesta que segrega la expresión cultural a la que refiere, de otras, que sí son entendidas como “arte”, siguiendo los estándares conceptuales europeos.

Debemos enfatizar que “arte rupestre” es una locución que identifica una manifestación gráfica asociada a roca en cuevas o aleros rocosos principalmente, y el concepto separa este fenómeno de cualquier expresión plástica convencional, sobre cualquier soporte, que es comprendida desde la época griega hasta la actualidad con la categoría simple de “arte”. “Arte rupestre” no es “arte” en sentido estricto, y la definición e incorporación de categorías materiales dentro del llamado “arte rupestre”, como los geoglifos o el arte mobiliario, ponderando la clasificación propuesta por Linares, va a atender a esta separación, tal y como se entiende en la tradición europea. Se puede inferir, por lo tanto, que la designación “arte rupestre” agrupa, y probablemente va a agrupar, aquellas manifestaciones culturales que conllevan una expresión gráfica en su continente y que no pueden ser comprendidas conceptualmente como “arte” siguiendo una visión occidental plana.

Desde una perspectiva teórica, si se estudia un fenómeno gráfico con implicancias cognitivas, como las marcas antrópicas sobre roca, u otras no comprendidas en esta definición, se requiere una categorización que identifique el fenómeno puramente gráfico, sin distinción ideológica ni dependencia conceptual de ningún tipo, y esa categoría en los Andes es “quilca”. “Quilca” es un término en los idiomas Quechua y Aymara, que, tal como ha sido comprendido desde el siglo XVI, designa tres hechos fundamentales: la producción del fenómeno gráfico, el fenómeno gráfico en sí mismo, y escritura (Porrás 1963; Pulgar 1946, 1959-1960; UNMSM 1962-1963; Echevarría 2009, 2013b; De la Jara 2010, 2013). Aunque el redescubrimiento del significado del término, hecho por Pulgar en la década del treinta, estableció una asociación directa entre la evidencia gráfica sobre roca (originalmente pictogramas) y el significado que designa el topónimo (Pulgar 1946), esta relación no es determinista y debe comprenderse como una evidencia fragmentaria de la extensión significativa de la palabra,

6. Según Tatarkiewicz, “‘τέχνη’, en Grecia, ‘ars’ en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna, en la época del renacimiento, significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto... Todas estas destrezas se denominaron artes... Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por lo tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos...” (Tatarkiewicz 2008: 38).

que se ha conservado a través de la toponimia principalmente (Fig. 2)⁷. El término “quilca” es usado actualmente para designar sitios con pictogramas o petroglifos, para comprender algunas formas gráficas andinas contemporáneas (p.e. las tablas pintadas de Sarhua), pero también para reconocer el acto de escribir como se puede corroborar corrientemente en el idioma Quechua del sur del Perú, donde la palabra “quilca”, pronunciada con variantes isomórficas⁸, se usa normalmente en diversas circunstancias sociales⁹.

A partir de lo expuesto se desprende que la categoría “quilca” es apropiada para referir al llamado “arte rupestre”, pero también para describir cualquier expresión gráfica de manera genérica en los Andes; incluso para describir aquello que es llamado “arte”. Teóricamente, la amplitud conceptual de esta categoría es necesaria para poder hacer equivalente la percepción material y estimar estas manifestaciones culturales, es decir todo tipo de expresión gráfica, con el mismo estatus fenomenológico independientemente de su soporte, localización o ubicación; abriendo así la posibilidad de establecer generalizaciones a nivel formal, o ampliando del espectro de su investigación científica. Hay que recalcar que este término anula la separación tácita que los conceptos de “arte” imponen siguiendo las premisas conceptuales europeas. En la historia arqueológica del Perú no se conoce tal separación y las manifestaciones gráficas no fueron primariamente valoradas a partir de la calidad de su manufactura o su percepción estética.

Se debe emplear la categoría “quilca” para referir universalmente el fenómeno gráfico sin considerar exclusividad de material alguno. Quilca es toda manifestación gráfica en la arqueología peruana y el término categoriza el fenómeno mismo, permitiendo su estudio e investigación sin restricciones conceptuales. Pictogramas, petroglifos, geoglifos y arte mobiliario con tradición rupestre, los cuatro objetos clásicos del “arte rupestre peruano” son quilcas, independientemente de sus propiedades materiales intrínsecas o naturaleza artefactual, desde que son objetos culturales portadores de manifestaciones plásticas y gráficas. Esta definición abarca además cualquier forma “artística” sancionada por su calidad o cualidad estética, de manufactura o de correspondencia cultural, ya sea asignada o autodefinida, como el llamado “arte Chavín”, “arte Tiwanaku”, “arte Shipibo” o cualquier otro “arte” sea el caso, que pueden y deben estimarse fenomenológicamente similares a las manifestaciones referidas como “arte rupestre”, de la cual han sido separadas históricamente, obligadas por el condicionamiento tácito de la ideología eurocentrista.

7. Según Pulgar (1946: 12) el término “Quilca” fue referido de la lengua Cauqui para corregir el término “Quilla” que forma parte de la nominación “Quilla Rumi”, que identifica el sitio arqueológico con pictogramas de la cuenca del río Higuera en Huánuco. Esta revelación sirvió de base a toda la propuesta posterior de aproximación toponímica al fenómeno gráfico en los Andes. Julio C. Tello registró en la década de 1920 la palabra “Kellka” en la misma lengua (Tello 2014), lo que confirma el análisis de Pulgar. El término “quilca”, tal como fue propuesto por Pulgar, se encuentra en los vocabularios de las lenguas Quechua y Aymara desde el siglo XVI y recientemente también ha sido advertido su uso en contextos narrativos en la lengua amazónica Yanasha de la familia Arawaks (Richard Smith comunicación personal 2013). De esta forma se asume que el término es panandino, lo que se confirma en el mapa toponímico de la Figura 2.

8. En el mapa del género toponímico “grafía” (Pulgar 1959-1969), se enlista la serie isomórfica: quilca (quillca) – quil (quill) – quilla – quirca – quelca (quellca), quell. A estos términos se puede agregar kilka (killka) – kelka (kellca), ccellcca, e incluso otras formas derivadas.

9. La señora Consuelo López Martínez, natural del pueblo de Chaviña, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho, nos informa que el término “quilca”, se usa coloquialmente en diversas formas relativas a la escritura, por ejemplo, cuando dice “ccellccaymi yuyachihuan” (mi firma me recuerda), “ccellccascaymi yuyachihuan” (lo que escribí me recuerda), o “¿maytacc ccellccascay?” (¿Dónde está lo que firme o escribí?), entre otros.

Por otra parte, el término “quilca” permite la aprehensión del fenómeno gráfico en la misma región y en el mismo lenguaje en el cual fue originalmente creado o comprendido por miles de años, siendo un concepto de relación ontológica primaria que no está condicionado por ninguna premisa material específica (ni de soporte ni de manufactura). En este sentido, la reimplementación del término, a partir de su adecuada definición, es un avance hacia la teorización propia de los objetos y materiales culturales, arqueológicos y contemporáneos, que conllevan un peso gráfico, incluso estando comprendidos como “arte” bajo las premisas de la conceptualización europea. En la ciencia de los objetos, como en la “ciencia rupestre” (Cf. Bednarik 2007), la objetivación de una categoría fenomenológica es tan crucial como el hecho mismo de experimentar la influencia sensorial que origina la percepción primaria del fenómeno. Por eso llamar “quilca” a cualquier manifestación gráfica en los Andes es una acción de afirmación científica.

Debe aclararse que “quilca” no es “arte rupestre”, aunque coloquialmente puede establecerse una equivalencia. “Arte rupestre”, como categoría compuesta, es un limitante conceptual para la comprensión conjunta del fenómeno gráfico en los Andes y su uso ha significado, por más de 50 años, un atraso imperdonable en la revelación del desarrollo cognitivo de los antiguos pobladores del Perú, que jamás han limitado su constructo de realidad (que es una forma de explicar la manifestación gráfica) a los parámetros de la producción plástica que dominaron los estándares creativos de Europa desde las épocas clásicas. La única razón por la cual hemos limitado deliberadamente la comprensión de nuestro propio pasado, por ejemplo desde disciplinas humanistas como la historia del arte o la arqueología, es por nuestra histórica dependencia ideológica e intelectual de Europa, forzada por la destrucción de nuestro país en el siglo XVI por España, y la imposición vertical de las formas de pensamiento occidentales en los Andes a partir de ese acontecimiento.

Más de cuatrocientos años después de la invasión del Tawantinsuyu, aún tenemos que reencontrar las maneras lógicas de comprensión del mundo natural en los Andes, y del mundo creado por nuestros ancestros. Para esto nos servimos también de las formas supervivientes del lenguaje nativo, que son claves metodológicas de la objetivación racional de esos mismos fenómenos. Hoy, en que la “rock art science” o “ciencia rupestre” avanza revelando la profundidad real de la cognición humana¹⁰, no es posible relegar más las expresiones gráficas en piedra o tierra de nuestra investigación humanista o científica. Haberlo hecho constituye de por sí una tragedia cultural, pero continuar haciéndolo es simplemente un acto de irracional negación académica. Actualmente hemos propuesto cuatro categorías de investigación (Fig. 3) para los cuatro tipos de “quilcas” reconocidas en la investigación “rupestre” tradicional (Echevarría 2009), pero esto no es nada frente a las infinitas opciones de investigación que presentan estos materiales, tanto a nivel formal como físico. Debemos aprender a ver las “quilcas” como objetos de una genial e inagotable revelación neurológica, que es la forma en que los constructos de realidad se suceden. Por lo tanto no hay límites de ningún tipo en la realización de la arqueología o la historia del arte, si abordamos nuestra disciplina con la rigurosidad académica de la ciencia, desde la teoría de la palabra, y la crítica epistemológica que es necesaria para avanzar en el conocimiento de nuestro propio pasado.

10. Sólo en el sitio de Daraki-Chattan, en la India central, se ha documentado expresiones gráficas en roca de aproximadamente 300 mil años antes de la era común, revelando que la “forma moderna de cognición” (Kumar 2010) se adelantó, en una increíble escala cuantitativa, a los clásicos preceptos de que el lenguaje y las formas de cognición modernas parecen aproximadamente por los 40 mil años aEC (Comas 1971, Johanson and Edgar 1996).

AGRADECIMIENTOS

El autor desea agradecer a Eduardo León, Andrea Chinga, Rocio Gress y Paloma Rodríguez por sus valiosos comentarios y observaciones a este ensayo. Todos los errores y omisiones son responsabilidad del autor.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ, Alberto

2006 *Arte rupestre paleolítico (I): soportes, técnicas y temática. Prehistoria y Protohistoria de la Península Ibérica* (pp. 378-405), Tomo I. Madrid: Unidad Didáctica. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

BEDNARIK, Robert G.

2007 *Rock Art Science, The Scientific Study of Palaeoart*. New Delhi: Aryan Books International.

2009 “Lógica tafonómica para principiantes”. *Boletín APAR* (1)2: 22-24. Lima.

BEDNARIK, Robert; ACHRATI, Ahamet; CONSENS, Mario; COIMBRA, Fernando; DIMITRIADIS, George; HUISENG, Tang; MUZZOLINI, Alfred; SEGLIE, Dario; y SHER, Yacoo A. (Edits)

2010 *Rock Art Glossary, a Multilingual Dictionary*. Melbourne: Ocasional AURA Publication 16,

BRÉZILLON, Michel

1972 “El arte rupestre posglacial”. Leroi-Gourhan (Ed.), *La Prehistoria* (pp. 235-241). Barcelona: Editorial Labor S.A.

CARDICH, Augusto

1964 “Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los andes centrales”. *Studia Prehistórica III*. Buenos Aires: Centro Argentino de Estudios Prehistóricos.

COMAS, Juan

1971 *Introducción a la Prehistoria General*. México: Textos Universitarios.

COROMINAS, Joan

1987 *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos.

DE LA JARA, Victoria

2010 “La escritura peruana y los vocabularios quechuas”. *Boletín APAR*, 4, 63-65.

2013 “La escritura peruana y sus textos”. *Boletín APAR*, 15-16, 661-662.

ESCOMEL, Edmundo

2010[1940] “Tejas precolombinas destinada probablemente a escritura y fines aritméticos”. *Boletín de Lima*, XXXII(162), 17-18.

ECHEVARRÍA, Gori T.

2009 “The four material categories of Peruvian rock art”. *Aura Newsletter*, 26(2), 5-11.

2013 “Quilca y aproximación toponímica, un aporte original a la investigación del arte rupestre peruano”. *Boletín APAR*, 15-16, 653-660.

JOHANSON, Donald & EDGAR, Blake

1996 *From Lucy to Language*. New York: Simon & Shuster Editions.

KUMAR, Giriraj

2010 “Lower Palaeolithic cupules obtained from the excavation at Daraki-Chattan in India from 2002 to 2006”. Querejazu and Bednarik (Eds.), *Mysterious Cup Marks, Proceedings of the First International Cupule Conference* (pp. 21-32). England: BAR International Series 2073.

LINARES, Eloy

1973 “Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (pictografías, Petroglifos, Arte rupestre mobiliario y Geoglifos)”. *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú*, 2, 133-267.

1988 “Arte mobiliario con tradición rupestre en el sur del Perú”. *Rock Art Research*, 5(1), 54-66.

1999 *Arte Rupestre en Sudamérica Prehistoria*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo editorial.

MEJÍA, Toribio

2012 “Leyenda y detalles arqueológicos del plano correspondiente al valle de ‘Kopara’ (Trancas, Nasca) - Avenidas y trazos ceremoniales”. *Boletín APAR*, 12, 424-428.

MENDOZA, José

2010 [1918]. “Los petroglifos de las Calderas”. *Boletín de Lima*, XXXII (162), 15-16.

MUELLE, Jorge C.

1969 “Las cuevas y pinturas de Toquepala”. *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas* (pp. 186-196), Tomo II. Lima: PUCP-IRA.

NADAILLAC, Marquez de

2010 [1884] “Los pintados”. *Boletín de Lima*, XXXII(162), 7.

NEYRA, Máximo

1968 “Un complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay”. *Revista de la Facultad de Letras*, 5, 43-75.

PORRAS, Raul

1963 *Fuentes Históricas Peruanas*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PULGAR, Javier

1946 *Historia y Geografía del Perú*, Tomo I. “Las Ocho Regiones Naturales del Perú”. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1959-1960 “La investigación toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos en la cuenca del río Huallaga” - Introducción. *Revista del Instituto de Geografía*, 6, 155-156.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw

2008 *Historia de Seis Ideas, Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia Estética*. Tecnos, España: Alianza Editorial.

TELLO, Julio C.

2014 “Arqueología, Etnografía y Lingüística de Tupe”, Primera Parte. *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello* N° 13. Lima: Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

UCKO, Peter J. y ROSENFELD, André

1967 *Arte Paleolítico*. Madrid: Biblioteca para el hombre actual, Ediciones Guadarrama, S. L.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

1962-1963 *Primera Exposición Nacional de Quilcas*. Lima: Facultad de Letras, Departamento de Geografía.

URTEAGA, Horacio H.

2010[1924] “Los petroglifos de la Caldera en Arequipa”. *Boletín de Lima*, XXXII(162), 12-14.



Pintura

*Sitio arqueológico "Quebrada Quilca"
Cajamarca*



Petroglifo

Sitio arqueológico Miculla, Tacna



Geoglifo

*Sitio arqueológico "Quebrada Santo
Domingo", La Libertad*



Arte Mobiliar con Tradición Rupestre

*Museo de la Universidad San
Agustín de Arequipa*

Figura 1. Los cuatro tipos de "arte rupestre" peruano, según Linares (1973).

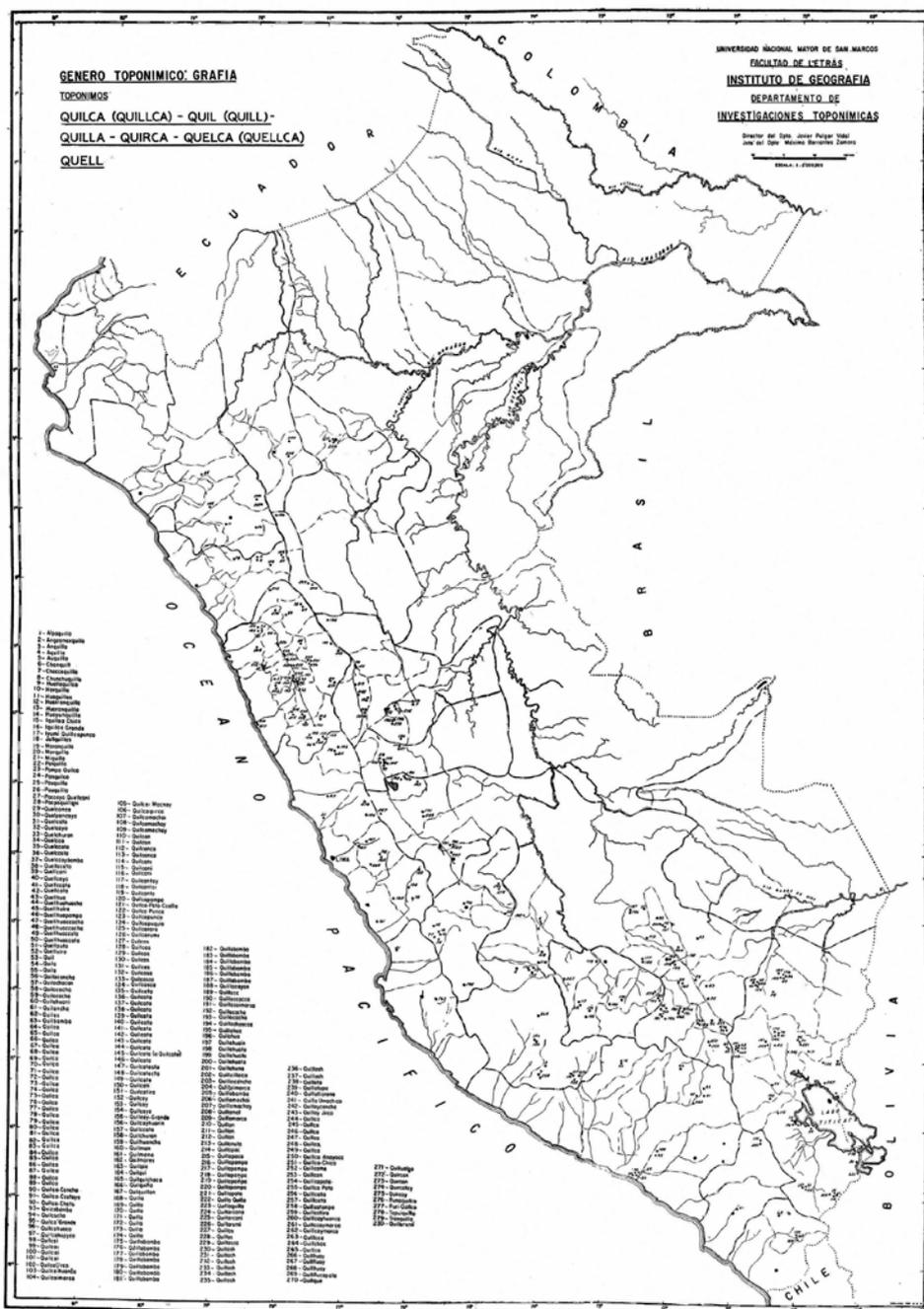


Figura 2. Mapa toponimico del Perú, escala 1:2'000,000, con la identificación del género “quilca”.
 Facultad de Letras, Instituto de Geografía, Departamento de Investigaciones Toponímicas,
 Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tomado de Pulgar (1959-1960).

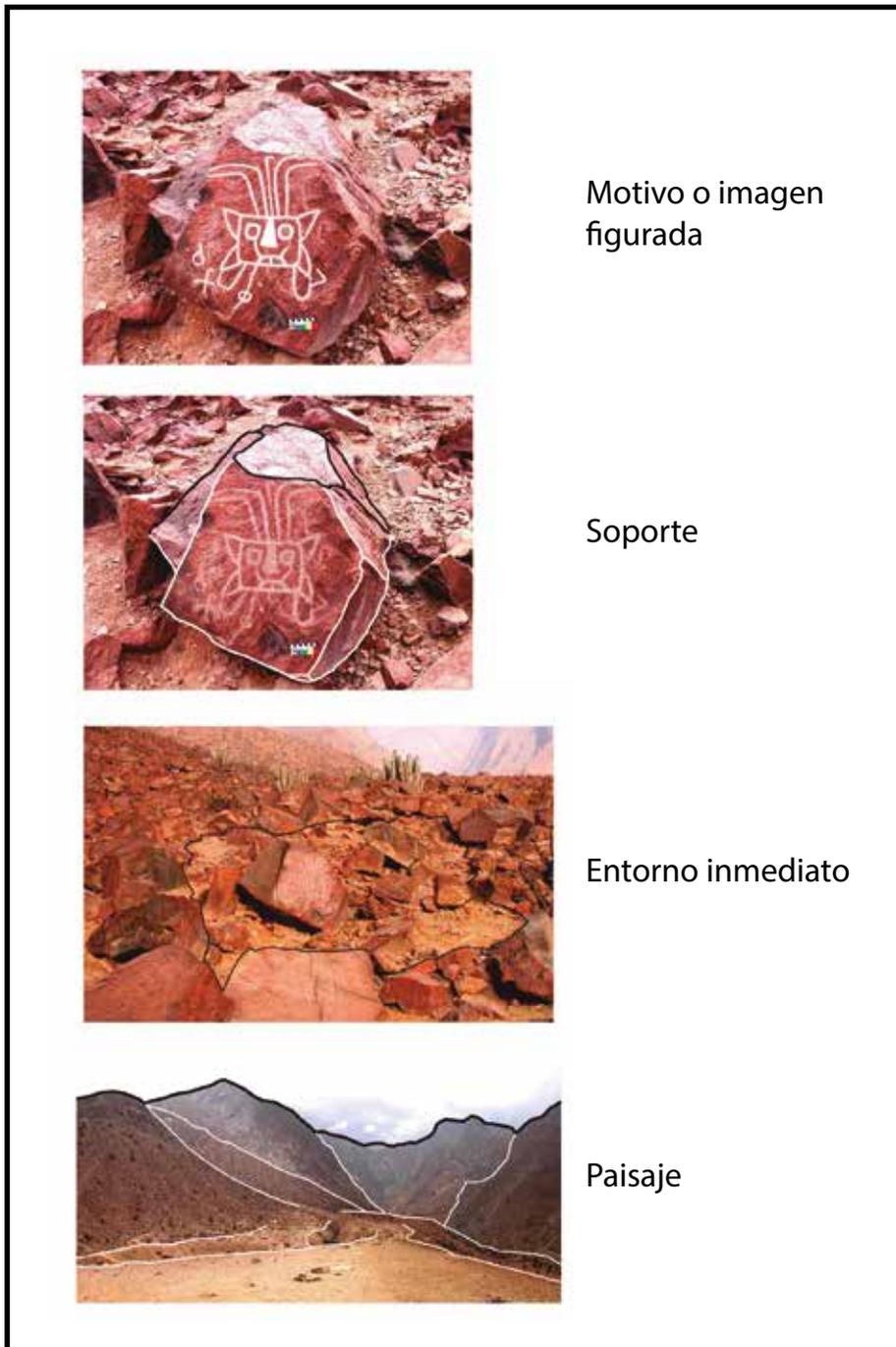


Figura 3. Las cuatro categorías técnico materiales de las quilcas del Perú. Echevarría (2009).